

# DAS GESCHICHTSDRAMA NACH DEM ENDE DES GESCHICHTSDRAMAS ÜBER EINIGE STÜCKE ELFRIEDE JELINEKS

Das Ende des Geschichtsdramas ist bereits mehrfach ausgerufen worden, in der Germanistik besonders gerne aus Anlass von Heiner Müllers Stücken.<sup>1</sup> Doch auch Elfriede Jelinek ist bekannt dafür, regelmäßig geschichtliche Stoffe in Stücken zu verarbeiten, die man aber in der Regel kaum mehr als Geschichtsdramen deklarieren würde. Bereits ihre ersten Stücke *Was geschah, nachdem Nora ihren Mann verlassen hatte oder Stützen der Gesellschaften*, *Clara S. Musikalische Tragödie* und *Burgtheater. Posse mit Gesang*,<sup>2</sup> vor allem aber

<sup>1</sup> Vgl. Heinz-Dieter Weber: *Heiner Müllers Geschichts-drama – die Beendigung einer literarischen Gattung*. »Der Deutschunterricht« 43 (1991), H. 4, S. 43-57, hier S. 43; Stefanie Stockhorst: *Geschichtsfähigkeit als Menschheitsraum. Geschichtsphilosophische Perspektiven in Heiner Müllers dramatischer Historiographie*. In: *Literatur und Geschichte. Ein Kompendium zu ihrem Verhältnis von der Aufklärung bis zur Gegenwart*. Hg. von Daniel Fulda u. Silvia Serena Tschopp. Berlin – New York 2002, S. 515–540, hier S. 515.

<sup>2</sup> Alle drei Stücke sind abgedruckt in: Elfriede Jelinek: *Theaterstücke*. Köln 1984 (erweiterte Ausgabe zusätzlich mit *Krankheit oder Moderne Frauen* als Taschenbuch: Reinbek 1992).

Ingo BREUER  
(Universität Köln)

## Zusammenfassung

Elfriede Jelineks Theaterstücke sind darauf angelegt, die bestehenden Grenzen von Drama und Theater auszuloten und zu sprengen – und damit auch die Grenzen des Geschichtsdramas. Die Gattungstheorie kann dem Problem nur gerecht werden, wenn sie die Stücke u.a. als semiotische Apparaturen zur Herstellung von 'historischen' Bedeutungen begreift. Dann gilt nicht mehr nur eine Nachahmung vergangener Handlungen als 'historisch', sondern alle Verweise auf Historizität, also auch Jelineks ideologiekritische, dekonstruktive Geschichtsstücke und Gedächtnisdramen.

neuere Stücke wie *Ein Sportstück*<sup>3</sup> und *Ulrike Maria Stuart. Königinnendrama*<sup>4</sup> sprengen klassische, auch 'klassische' moderne Formen und somit auch den Erwartungshorizont des gattungstheoretisch gebildeten Publikums, wie auch Sigrid Löffler bilanzierte:

»Ihren Stücken hat diese Autorin inzwischen alles ausgetrieben, was üblicherweise ein Theaterstück ausmacht: *dramatis personae*, klar konturierte Bühnenfiguren, also: Dialoge, Rollen, Charakterdarsteller, Regieanweisungen. [...] Einheitliche Figuren und Dialog-Strukturen sind aufgelöst in riesige Textblöcke, in gewaltige Sprachflächen.«<sup>5</sup>

Damit verschwinden auch dramatische Handlungen, die als Nachspiele(n) historischer Handlungen, oder Figuren, die als Nachbilder historischer Personen gelten können. Bereits in *Clara S.* siedelt Jelinek die noch rudimentär vorhandene Handlung um Clara und Robert Schumann in Gabriele D'Annunzios («Commandante») surrealistisch anmutenden Anwesen in Gardone am Gardasee an, das er sich kurz nach seiner Teilnahme an der Besetzung von Fiume/Rijeka aneignete und zu einem »Vittoriale degli Italiani« hochstilisierte. Das Musiker-Genie und das Schriftsteller-Genie spiegeln sich wechselseitig und verweisen zugleich auf Genieästhetik und Romantik, Männerbünde und Faschismus, während die Frau – gerade auch als Künstlerin und Genie – nur als Unterdrückte und Unterworfenen vorkommt. Clara Schumann wiederum spiegelt sich in anderen Künstlerinnenfiguren, so in Carlotta Barra, die zudem durch die Tänzerin Isidora Duncan inspiriert ist, und vor allem in der Pianistin Luisa Baccara.<sup>6</sup> Bei

<sup>3</sup> Elfriede Jelinek: *Ein Sportstück*. Reinbek 1999.

<sup>4</sup> Dieses Stück ist bisher ungedruckt (bzw. nur als Bühnenmanuskript des Rowohlt Theater Verlags für konkrete Inszenierungen erhältlich). Ein kurzer Textausschnitt befindet sich auf Jelineks Homepage unter <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fstuart.htm> (8. 3. 2009). Vgl. hierzu die Dokumentation zur Hamburger Uraufführung: Ortrud Gutjahr (Hg.): *'Ulrike Maria Stuart' von Elfriede Jelinek*. Würzburg 2007. Diese Uraufführungsinszenierung wurde als Gastspiel beim 44. Berliner Theatertreffen am 5. 5. 2007 live von 3SAT gesendet. Aussagen zum Stück basieren auf diesen Quellen, so dass hier stets von der Stemann'schen Aufführung des Jelinek'schen Texts die Rede ist.

<sup>5</sup> Sigrid Löffler: »Die Masken der Elfriede Jelinek«, »Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur«, 117/2007, S. 3–14, hier S. 9. – Zur Ästhetik von Jelineks Dramatik vgl. u.a. die folgenden Monographien: Evelyn Annuß: *Elfriede Jelinek – Theater des Nachlebens*. 2., erw. Auflage München 2007; Gerda Poschmann: *Der nicht mehr dramatische Theatertext. Aktuelle Bühnenstücke und ihre dramatische Analyse*. Tübingen 1997; Margarte Sander: *Textherstellungsverfahren bei Elfriede Jelinek. Das Beispiel Totenauberg*. Würzburg 1996; Maja Sibylle Pflüger: *Vom Dialog zur Dialogizität. Die Theaterästhetik von Elfriede Jelinek*. Tübingen – Basel 1996; Corina Caduff: *Ich gedeihe inmitten von Seuchen. Elfriede Jelinek – Theatertexte*. Bern u.a. 1991.

<sup>6</sup> Noch immer unverzichtbar ist der Band von Marlies Janz: *Elfriede Jelinek*. Stuttgart 1995, vgl. hier S. 53–61. Vgl. zuletzt auch Erika Tunner: »Dem Starken die Herrschaft, dem Schwa-

beiden Geschlechter entsteht durch solche Parallel- und Gegenfiguren ein breites Spektrum von Aufruhr und Unterwerfung, Komplizenschaft und Konkurrenz. So sehr einzelne Figuren, Ereignisse und sonstige Details aber auch historisch verbürgt sind, so wenig ist dies die Handlung selbst, die ja schließlich auf einem offenen Anachronismus beruht, da sie zwei verschiedene Jahrhunderte überblendet.

Solche kalkulierten zeitlichen und auch räumlichen 'Fehler' finden sich ähnlich im 2006 uraufgeführten Stück *Ulrike Maria Stuart*: Maria Stuart und Elisabeth I. treffen hier nicht nur auf Ulrike Meinhof und Gudrun Ensslin (und beide – zumindest in der Uraufführungsinszenierung Nicolas Stemanns – wiederum auf Stückfiguren, die als Marlene Streeruwitz und Elfriede Jelinek erkennbar werden und im Duett eine deutlich auf Eve Enslers *Vagina-Monologe* anspielende Selbstparodie bieten), sondern die Figuren treffen andere und sogar sich selbst in verschiedenen Altern und selbst *post mortem* (z.B. die Baader-Figur) wieder, so dass die Figuren mit ihren Vor- und Nach-Geschichten konfrontiert werden:

»Mit *Ulrike Maria Stuart* setzt Jelinek ihr System der Montage widerstrebenden Textmaterials fort. In einem Spiel des permanenten Verbergens und Herzeigens stellen sich Projektionsflächen der Figuren her, die die eigene Befindlichkeit ebenso einschließen, wie das Mythische und dessen Dekonstruktion.«<sup>7</sup>

Die Figurenrede wird durch solche Strategien radikal ent-individualisiert; die Figur spricht nicht nur den 'eigenen' Text (einer nachgespielten historischen Person), sondern zugleich Rezeptions- und Wirkungszeugnisse, Assoziationen und Kommentare zur historischen Referenzperson. Selbst die (kaum noch als solche zu bezeichnende) Figurenrede muss – auch in *Ulrike Maria Stuart* – erst durch die Inszenierung 'hergestellt' werden,<sup>8</sup> denn Jelinek bietet seit den 1990er Jahren zunehmend Textblöcke statt identifizierbarer Repliken, die einzelnen Figuren/Schauspielern zugeordnet sind. Dies gilt selbst für Stücke, in denen noch einzelne Figuren (bzw. deren dramentechnische Relikte) existieren, wie z.B. in *Totenauberg* und in den »Prinzessinnendramen« *Der Tod und das Mädchen I-V*.<sup>9</sup>

chen das Sklaventum? Eine Lesart des Stücks *Clara S.*« In: *Elfriede Jelinek. Sprache, Geschlecht und Herrschaft*. Hg. von Françoise Rétif u. Johann Sonnleitner. Würzburg 2008, S. 71–77.

<sup>7</sup> Aus dem Ankündigungstext des Thalia-Theaters zur Uraufführung von *Ulrike Maria Stuart*: [http://www.thalia-theater.de/module/pdf/1390957523\\_20090308143729.pdf](http://www.thalia-theater.de/module/pdf/1390957523_20090308143729.pdf) (8. 3. 2009).

<sup>8</sup> Zur Inszenierung vgl. Gutjahr (Hg): *Ulrike Maria Stuart* (zit. Anm. 4); Ortrud Gutjahr: »Zu Elfriede Jelineks 'Ulrike Maria Stuart'«, »Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur«, 117/2007, S. 19–30, zur Figurenrede vgl. S. 20f.

<sup>9</sup> Elfriede Jelinek: *Totenauberg*. Reinbek 1991; dies.: *Der Tod und das Mädchen I–V. Prinzessinnendramen*. Berlin 2003. Einzelne Stücke sind bereits zuvor auf Jelineks Homepage und

Jelineks Stücke gehören mit Sicherheit in das Umfeld dessen, was Hans-Thies Lehmann als 'postdramatisches Theater' beschrieben hat,<sup>10</sup> auch wenn sich Jelinek selbst nicht nur dem 'dramatischen Theater', sondern auch dieser 'Postdramatik' zumindest partiell widersetzt.<sup>11</sup> Ihre Stücke bieten, wie Gabriele Klein zusammenfasst, »Handlungslosigkeit, Entindividualisierung und monologische Textgestaltung, die Ablösung der Sprache von der Figur, die Herstellung von Figuren als anonyme Sprachmaschinen, die Auflösung der Rollen durch Sprachflächen« usw.<sup>12</sup>

Postdramatisch im eigentlichen Sinne des Worts ist vor allem der Rückzug Jelineks als 'Autorin' eines verbindlichen Damentexts, der die Inszenierung maßgeblich präfiguriert: *Ein Sportstück* beginnt mit einer Vorbemerkung, in der es heißt: »Die Autorin gibt nicht viele Anweisungen, das hat sie inzwischen gelernt. Machen Sie was Sie wollen. Das einzige, was unbedingt sein muß, ist: griechische Chöre, [...] bitte einheitlich, alles adidas oder Nike oder wie sie alle heißen«. <sup>13</sup> Weiter geht Jelinek mit dem Stück *Ulrike Maria Stuart*, bei dem sie sogar der Öffentlichkeit (jedoch nicht den Theatern) den Damentext kategorisch verweigert; seinen Abdruck und jede Weitergabe von Bühnenmanuskripten durch die das Stück inszenierenden Theater hat sie untersagt (nur ein sehr kurzer Auszug befindet sich auf ihrer Homepage, auf der der Text angeblich aber doch einmal ganz kurz vollständig zu lesen war). Das Stück selbst erscheint – zumindest theoretisch – nur noch als Theaterstück, nicht mehr als Drama; der Fokus liegt nicht auf dem literarischen Text, sondern auf der Inszenierung durch Regisseur und Schauspieler, Bühnenbildner, Lichttechniker und

in anderen Sammelbänden erschienen, z.B. das erste (*Schneewittchen*) in *Macht nichts. Eine kleine Trilogie des Todes* (Reinbek 2002, S. 31–46, hier noch unter dem Titel *Der Tod und das Mädchen*) und das zweite (*Dornröschen*) im Band *Das Lebewohl* (Berlin 2000, S. 49–62).

<sup>10</sup> Hans-Thies Lehmann: *Postdramatisches Theater*. Frankfurt/Main 1999. Vgl. exemplarisch für die postdramatische Lesart: Anne Fleig: »Zwischen Text und Theater. Zur Präsenz der Körper in *Ein Sportstück* von Jelinek und Schlee«. In: *Körper-Inszenierungen. Präsenz und kultureller Wandel*. Hg. von Erika Fischer-Lichte u. Anne Fleig. Tübingen 2000, S. 87–104, hier S. 88f.; Andreas Blödorn: »Paradoxie und Performanz in Elfriede Jelineks postdramatischen Theaterstücken«. »Text & Kontext«, 27 (2005), S. 209–234.

<sup>11</sup> Vgl. Ingo Breuer: »Zwischen 'posttheatralischer Dramatik' und 'postdramatischem Theater'. Elfriede Jelineks Stücke der neunziger Jahre«. In: *Trans 9/2001: Processes in Theatre, Art, and Literature*. Hg. von Knut Ove Arntzen, Siren Leirvag, Elin Nesje Vestli. »http://www.inst.at/trans/9Nr/breuer9.htm«; auch auf CD-ROM in: *TRANS. Dokumentation eines kulturwissenschaftlichen Polylogversuchs im WWW (1997–2002)* mit CD-ROM. Hg. von Herbert Arlt u.a. St. Ingo 2002.

<sup>12</sup> Gabriele Klein: »'Alles Liebe, euch allen, Elfriede'. Performativität im zeitgenössischen Theater«. In: *Dramatische Transformationen. Zu gegenwärtigen Schreib- und Aufführungsstrategien im deutschsprachigen Theater*. Bielefeld 2008, S. 347–359, hier S. 354.

<sup>13</sup> Jelinek: *Ein Sportstück* (zit. Anm. 3), S. 7.

Musiker. In diesem Rahmen erfolgt eine Verschiebung von der Repetition einer festen Aufführung eines wiederum festen, literarisch angesehenen, autoritativen Texts zu einer – z.B. aufgrund umfangreicher improvisatorischer Elemente – jeden Abend neuen und einzigartigen Inszenierung, vom Seriellen zum Singulären der immer wieder (mehr oder weniger) neuen Aufführung. Jelineks Stücke verweisen auf eine solche Aufführungspraxis und provozieren sie zumindest ansatzweise, vor allem da der Dramentext in der abgedruckten Form in ihren Stücken seit den 1990er Jahren eben nicht oder zumindest kaum mehr inszenierbar ist, sondern häufig nur noch eine (bewusst sperrige) Spielvorlage bietet.

Vergangene Handlungen werden nicht mehr vermittelt über einen verbindlichen Text in einer Inszenierung 'abgebildet', sondern die Inszenierung reibt sich zugleich und mehr oder weniger unabhängig voneinander am Dramentext und an der Geschichte, auf die sich der Dramentext bezieht. In einem solchen Rahmen zerfällt auch Geschichte – zumindest theoretisch – zu frei zitierbaren Sinn- und Sprachfragmenten. Weder werden historische Personen zu konsistenten historischen Figuren umgewandelt noch historische Ereignisse zu ebensolchen dramatischen Handlungen. Geschichte wird Sprech- und Spielanlass, Gedächtnisraum und Assoziationsfläche. Bereits in Jelineks Texten ist Geschichte auf weiten Strecken Assoziationsraum; die Inszenierung potenziert dies, indem für sie zusätzlich auch noch Jelineks Text zu einem zweiten Assoziationsraum wird. Im Zentrum steht also nicht die Nachahmung konkreter Geschehnisse in dramatischen Handlungen, sondern die Präsentation von Reden und Denken über Geschichte – es ist 'Bewusstseinstheater'.<sup>14</sup> Jelineks Dramatik wird so zur Darstellung von (sprachlichen, performativen usw.) Inszenierungen und das dramatische Ausstellen einer Performativität der Geschichte auch in ihrer Überlieferung und Sprachlichkeit, Materialität und Medialität, in der Geschichte eben maßgeblich erst produziert und rezipierbar wird.

Plakativer als in allen anderen Ihrer Stücke präsentiert sie dies in *Stecken, Stab und Stangel*, das in der Fleischabteilung eines großen Supermarkts mit einem Bildschirm oder einer Leinwand für Projektionen spielt und in dem die Figuren im Laufe des Stücks das komplette Bühnenbild vollhäkeln: »Am Ende ist eine Handarbeitslandschaft entstanden«, bei der auch die Schauspieler »mit Hüllen überzogen« sind.<sup>15</sup> Es gibt keine Handlung

<sup>14</sup> Mennemeier bezeichnete das »Jelineksche Greuel-Theater« als »tendenziell hochreflektiertes, scharf kalkuliertes Bewusstseins-Theater«; Franz Norbert Mennemeier: »Montage und Menschenbild: Brecht, Benn, Jelinek«. In: *Montage in Theater und Film*. Hg. von Horst Fritz. Tübingen – Basel 1993, S. 53–82, hier S. 80.

<sup>15</sup> Elfriede Jelinek: *Stecken, Stab und Stangel. Eine Handarbeit – Raststätte oder Sie machens alle – Wolken.Heim. Neue Theaterstücke*. Reinbek 1997, *Stecken, Stab und Stangel* auf S. 15–68, Zitate S. 17, 20.

(außer dem Häkeln) und keine traditionellen Dialoge; die Figuren sind Echokammern, in denen sich patriarchale und/oder faschistoide Ideologeme sowie Schlagworte des Bildungs- und/oder des Kleinbürgertums finden, die jedoch stets zugleich eine Kommentierung dieser Phrasen enthalten. Über den Anlass des Stücks (die Ermordung von vier Roma in Burgenland im Februar 1995) hinaus präsentiert Jelinek einen mehr oder weniger latenten Rassismus (hier v.a. in Österreich): in Philosophie und Politik, Kunst, Kultur und Medien. Sie alle erscheinen als Analogon zur 'Häkellandschaft', in der Geschichte ausgelöscht wird: »Überliefern ist zugleich Vergessen«. <sup>16</sup> Damit verkoppelt Jelinek zwei Diskurs-Ebenen: den 'wahren' Diskurs der Geschichte mit deren Überschreibungen, Überdeckungen und Übermalungen. Analog zum Szenen-Bild gibt sich die Anlage des Stücks als dekouvriertes Palimpsest zu erkennen: als Archäologie und Rekonstruktion einer Ur-Schrift. So spricht der Fleischer in der Schlussreplik: »Aber wo immer man reibt, kommt Ihr Fleischer zum Vorschein! [...] Wenn sie dann immer noch nicht aufhören zu rubbeln, kommen Sie dorthin, wo alle begraben sind«. <sup>17</sup>

Dieses archäologische und zugleich ideologiekritische Prinzip findet sich ebenso in *Ein Sportstück*, in dem der Taucher über seine Schwester, die Hauptfigur mit dem ,sprechenden Namen' Elfi Elektra, sagt:

»Ihr Problem ist, daß für sie nur sichtbar zu sein scheint, was in sich etwas Verborgenes birgt. Jeden Stein dreht sie um, weil sie unbedingt ein Schlangennest finden will. Ihr Sport besteht eben darin, nichts Verbergendes an seinem Platz lassen zu können«. <sup>18</sup>

Die Elektra-Figur und analog dazu die 'Autorin'-Figur werden inmitten der sie umgebenden Männer-/Sportler-Massen zu einer gegen die phallogozentrische und logozentrische Ordnung rebellierender Instanz – gerade in der Sprachkrise: »Mir vergeht die Zunge im Mund, doch ich spreche ja immer noch!« und: »Mein Gebrüll übertönt die Menge. Sie haben schon längst Schweigen geboten, und ich will immer noch, daß sie mich alle hören sollen.« <sup>19</sup> Zu den Inszenierungen, die Jelinek vorführt, gehört also auch die Autorin selbst. In diesem Rahmen findet etwas statt, das als Rückkehr des Autors im post-postdramatischen Theater bezeichnet werden kann. Als 'Autorin' präsentiert sie – so Sigrid Löffler – »[i]konenhafte Bilder einer

<sup>16</sup> Ebenda, S. 63.

<sup>17</sup> Ebenda, S. 68.

<sup>18</sup> Jelinek, *Ein Sportstück* (zit. Anm. 3), S. 168. Hierzu und zum Folgenden vgl. Breuer: »Zwischen 'posttheatralischer Dramatik' und 'postdramatischem Theater'« (zit. Anm. 11).

<sup>19</sup> Ebenda, S. 184, 187.

mondänen Kunstfigur«: »Jedes Foto ist eine Selbstinszenierung [...]. Jedes Bild ist eine Stilübung [...]«.<sup>20</sup>

Latent war das Autobiographische in Jelineks Werken häufig anwesend; in *Clara S.* und *Die Klavierspielerin* inszenierte die Autorin sich selbst beispielsweise als Opfer musikalischer Ambitionen der Mutter und kombinierte dies mit sadomasochistischen Phantasien (die auch als Kontrafaktur von männlichen Text-Mustern verstanden werden können). In *Ein Sportstück* radikalisiert sie dies, indem eine explizit als »Die Autorin« bezeichnete Figur auftritt, die »sich auch von Elfi Elektra vertreten lassen« kann (wobei »Elfi« wiederum auf Elfriede verweist, so dass diese zentrale Figur sowie so als Identifikationsfigur zu gelten hat) und in einer langen Replik eine autobiographisch gefärbte Erinnerung an das Sterben des Vaters präsentiert.<sup>21</sup> In (der Stemann'schen Inszenierung von) *Ulrike Maria Stuart* treten mehrfach Jelinek-Figuren auf (z.B. angedeutet durch eine 'Jelinek-Perücke') und die Projektion ihres Gesichts wechselt mit dem Ulrike Meinhofs ab, während in allen Repliken v.a. der Ulrike-Meinhof- und der Maria-Stuart-Figur wiederum 'Jelinek-Text' eingearbeitet ist.

Was wie eine zusätzliche Konfusion und Destruktion erscheint, dient jedoch dem genauen Gegenteil. Die Dekonstruktion in/von Jelineks Stücken droht zwar gelegentlich in ästhetizistisches Vergnügen und kulinarische Folgenlosigkeit zu führen, doch – so Konstanze Fliedl treffend: »Dieses Stück [*Ulrike Maria Stuart*] schlägt eine noch nicht gekannte Volte dekonstruktiver Selbst-Ironie«, denn es »inszeniert nicht Dekonstruktion, sondern dieses *Dilemma* der Dekonstruktion«.<sup>22</sup> Im Ansatz war dies bereits in den früheren Stücken zu beobachten, wie Marlies Janz zu Jelineks Stück *Totenauberg* konstatierte, was sich aber letztlich von den meisten Stücken sagen lässt:

»Die Desemantisierungen und Deformationen schlagen um in die satirische Entlarvung einer 'schuldigen' Sprache [...]: die Mythendestruktion verbleibt im Medium der entfremdeten Sprache, die sie kritisiert und hält ihr den Zerrspiegel vor«.<sup>23</sup>

Geschichte erscheint in diesem Rahmen einerseits nur noch als Sprache, Mythos und Diskurs, nicht aber als reales Ereignis, andererseits bleibt bei ihr Geschichte stets als 'Realität' unhinterfragbar erhalten und Politik

<sup>20</sup> Löffler, »Die Masken der Elfriede Jelinek« (zit. Anm. 5), S. 3.

<sup>21</sup> Jelinek, *Ein Sportstück* (zit. Anm. 3), S. 184.

<sup>22</sup> Konstanze Fliedl: Terror im Spiel. In: '*Ulrike Maria Stuart*' von Elfriede Jelinek (zit. Anm. 4), S. 55–61, Zitate S. 60f.

<sup>23</sup> Janz, *Elfriede Jelinek* (zit. Anm. 6), 146f.

stets ein reales und konkretes Anliegen.<sup>24</sup> Die Realitätsreferenz hinter den Vexierspielen manifestiert sich besonders stark in den angesprochenen autobiographischen Elementen, die dekonstruierter Geschichte mit rekonstruierter Erinnerung begegnen – und vor allem der Zurichtung und 'Auslöschung' der Frau im patriarchalen System (Jacques Lacans »La femme n'existe pas«), indem sie trotzdem »ich« sagt – und dabei eine Position als Künstlerin in einem patriarchalischen Kunstsystem und in einem phallogozentrischen Denk- und Diskurssystem behauptet, die dann wieder in der Lage ist, Aussagen über Realität und Geschichte zu treffen.

Die Kritik am patriarchalen System basiert bei Jelinek auf der Oppositionsfigur von Natur und Zivilisation und zeigt sich in *Clara S.* vor allem in der Maschinenmetaphorik und im Geniediskurs. Wie die Szenenanweisung zum ersten Teil besagt, befindet sich am Klavier »eine Art Trainingsgestell [...] (ein Logier'sches Gestell aus dem 19. Jahrhundert, in dem sich schon Robert Schumann einen Finger ruiniert hat), das die richtige Körperhaltung beim Klavierspiel dem Schüler beibringen soll«, während die Schumann-Tochter Marie zum Ticken des Metronoms technische Klavierübungen vollführt.<sup>25</sup> Auch wenn Clara in der Kunst die »Technik als Mittel« und nicht als Zweck sieht,<sup>26</sup> bildet sie die Macht der Zerstörung. Ob Roberts Kopf »von einer mysteriösen Maschine komprimiert« wird oder dieser den Mechanismus für »überdreht« hält,<sup>27</sup> stets bleibt das Technikbild polemisch verknüpft mit einem Bereich, der in geläufigen Vorstellungen der Natur zugeschlagen wird: die Genialität, die bei Robert Schumann selbst zur Maschine wird:

»Das musikalische Erbe eine schwere Last. Siehst du nicht [...], Clara, wie meine Gedanken stetig fortschreiten? Die Mechanik dafür liegt in ihnen selbst. Ich kann nichts dagegen tun! Nichts!«<sup>28</sup>

Damit entsteht ein Automatismus des Genialischen und der Kunst allgemein, der letztlich zur (Selbst-) Vernichtung führt, wie die Clara-Figur in *Clara S.* kommentiert:

»Diese Landschaften des Schreckens in diesen abgestorbenen Männerköpfen! [...] Der alte bürgerliche Traum vom Kopf, als Sitz des Genies. [...]

<sup>24</sup> Biographisch lässt sich dies zumindest teilweise aus der langjährigen Mitgliedschaft in der KPÖ und ihrer gleichzeitigen Faszination für einen poststrukturalistischen Feminismus erklären, was für die Sicht auf Wirklichkeit (also auch Geschichte) und Erkenntnis zu durchaus widersprüchlichen Ergebnissen und Reibungen führen musste.

<sup>25</sup> Jelinek: Theaterstücke (zit. Anm. 2), S. 64.

<sup>26</sup> Ebenda, S. 78.

<sup>27</sup> Ebenda, S. 65, 92.

<sup>28</sup> Ebenda, S. 96.



Ori-gi-na-li-tät! Brechreiz. [...] Und dann müssen sie auch noch ständig zwanghaft darüber reden ... reden ... reden ... diese Sehnsucht dauernd nach extremster Einmaligkeit ... setzt Energie frei, und die Kunstmaschine rotiert, rotiert, ...«.<sup>29</sup>

In einer Diktion, die stark auch an diejenige Heiner Müllers erinnert, wird am Ende des zweiten Teils die »Welt der Männergenies« als »Todeslandschaft« imaginiert, und am Ende des Epilogs das »Universum der Tonkunst« als »Landschaft des Todes« bezeichnet, in der »geometrisch angeordnete Kälte« alles beherrsche – eine Bilderkette, in die sich auch das »Geld« als »Scheiße der Toten« und die oben zitierte »Kunstmaschine« einfügt.<sup>30</sup>

Diese Maschinerie bleibt jedoch ambivalent. In *Ein Sportstück* nehmen die sportlichen Chöre den Charakter maschinenartiger Massen an, doch wesentlich stärker ist in Jelineks Stücken ein anderes Motiv: das der Kreativitäts-, Kunst- und Sprach-/Sprechmaschine, die Jelinek für ihr eigenes Schreiben in Anspruch nimmt. Ihr Interesse an Schillers Dramen liegt, wie sie in ihrem Essay »Sprach-Wut (ein Vorhaben)«, das dem Stück *Ulrike Maria Stuart* unmittelbar voranging, schrieb, in der »Sprech-Wut der Personen« und am »manische[n] Sprechen«: »Ich möchte mich so gern in Schillers *Maria Stuart* hineindrängen [...]« – und dies soll nicht geschehen, um die Sprechwut zu verdoppeln, sondern um deren eigentlichem Ziel näher zu kommen: »die Ruhe soll erreicht werden, indem sie gerade: nicht erreicht wird, sondern immer nur fast. Man spürt, das Schweigen, endlich, ist das Ziel.«<sup>31</sup>

Theodor W. Adorno hielt die Werke Samuel Becketts für das Idealbeispiel des 'Schreibens nach Auschwitz', da der »Grenzwert« seiner Dramen das

<sup>29</sup> Ebenda, S. 75. Zur Quelle dieser Passage vgl. Anette Doll: *Mythos, Natur und Geschichte bei Elfriede Jelinek. Eine Untersuchung ihrer literarischen Intentionen*. Stuttgart 1994, S. 56 (und grundsätzlich zu den Quellen des Stücks S. 49–63). Es handelt sich um eine Passage aus dem Kapitel »Der Kopf« in Ria Endres: *Am Ende angekommen. Dargestellt am wahnhaften Dunkel der Männerportraits des Thomas Bernhard*. Frankfurt/Main 1980, S. 35–39, Zitat auf S. 35f. Dort finden sich auch andere bei Jelinek verwendete Bilder, so die Maschinenmetaphorik (zum Beispiel S. 22–27), die manische Produktivität, obwohl »sich in den Köpfen der letzten Genies die Erkenntnis festgesetzt hat, daß sie nichts Herausragendes mehr produzieren können« (S. 38), die Körperfeindschaft und Angst vor dem Leib (S. 39–49) sowie die Abwesenheit der Frau – mit einem Lacan-Titel-Zitat als Kapitel-Überschrift (»La femme n'existe pas«), das aus ebenjenem Doppel-Heft 108/109 der Zeitschrift »Alternative« von 1976 stammt, das Jelineks Gender-, Kunst- und Hysteriekonzept maßgeblich geprägt hat; vgl. Ingo Breuer: *Theatralität und Gedächtnis. Deutschsprachiges Geschichtsdrama seit Brecht*. Köln – Wien – Weimar 2003, S. 443–457.

<sup>30</sup> Jelinek: Theaterstücke (zit. Anm. 2), S. 97, 101, 86. Bezüge auf Heiner Müller finden sich in zahlreichen Dramen Jelineks.

<sup>31</sup> Elfriede Jelinek: »Sprechwut (ein Vorhaben)«, »Literaturen« 1/2005, S. 12–15, hier zit. nach <http://a-e-m-gmbh.com/wessely/fschille.htm> (8. 3. 2009).

»Schweigen« sei: »Die Worte klingen wie Notbehelfe, weil das Verstummen noch nicht ganz glückte, wie Begleitstimmen zum Schweigen, das sie stören.«<sup>32</sup> Der Sprechexzess wird zum halb hilflosen, halb artistischen Mittel, dem Problem, 'kein Gedicht über Bäume schreiben zu dürfen', zu entgehen. Und es ist damit zugleich die Inszenierung eines Paradoxes, das bereits Hugo von Hofmannsthals Chandos-Brief zugrunde lag: das beredete, hochartifizielle Be-Sprechen des Schweigens, das dann (von wenigen, wahrscheinlich besonders konsequenten Ausnahmen abgesehen) nicht zum Schweigen und Verstummen wird, sondern zu: Literatur. Doch zugleich zeigt Jelinek vor allem in *Ulrike Maria Stuart* eben dieses Problem: »Jelineks Text selbst thematisiert die Performativität des Sprechakts, indem permanent darauf verwiesen wird, das Reden und Schreiben bei der RAF nicht zur Handlung wurde.«<sup>33</sup> Doch nicht nur Papier wurde produziert, sondern auch Terror und Mythen. Es sollte, so Jelinek, gezeigt werden, was geschieht, »wenn Frauen Geschichte machen wollen (wie Ulrike M. und Gudrun E.). Oder Geschichte bereits gemacht haben (wie die beiden Königinnen)«.<sup>34</sup> Dabei geht es erstens um weibliche Rivalität (die bereits in *Clara S.* ein zentrales Moment darstellte), da z.B. Ulrike Meinhof als Intellektuelle einem »Mobbing [...] durch die übrigen inhaftierten RAF-Mitglieder« ausgesetzt war, zweitens um die Zurichtung der Frauen in der Rezeption: In der Historiographie sei Elisabeth I. »als unmenschliche, vermännlichte Frau tradiert« worden, während »Maria Stuart das unglückliche weibliche (aber schöne und verletzte) Opfer ist.«<sup>35</sup> Sie sind Objekte Schiller'scher (klassischer!) Dramatik geworden, wie die RAF selbst zu einem Mythos degeneriert ist (und Beteiligte wie Ensslin und Baader selbst bereits Rebellen auch 'spielten' und sich à la Bonnie und Clyde inszenierten). Hier präsentiert sich also Geschichte auch als Inszenierung der Agierenden, als Vermitteltes in Geschichtsmaythen und Geschichtsdramen, historische Personen als Widersänger und Spieler/Schreiber von 'Geschichte'.

So wird auch das Sprechen über Geschichtliches (in diesem Fall: Schiller, sein Stück *Maria Stuart*, dessen historischer Stoff, Jelineks Assoziationen wie z.B. Ulrike Meinhof und ihre eigene Position) zur Literatur; Literatur erscheint als Inszenierung ihrer selbst beim Sprechen über Geschichte,

<sup>32</sup> Theodor W. Adorno: »Versuch, das Endspiel zu verstehen«. In: Ders.: *Noten zur Literatur*. 4. Auflage, Frankfurt/Main 1989, S. 281–321, hier S. 304. Allerdings handele es sich für Adorno »um jenes Schweigen«, das »schon im Shakespeareschen Beginn des neueren Trauerspiels als Rest definiert war«. Damit wird dieses »Schweigen« bei Adorno zu einer grundsätzlichen Eigenschaft im allerweitesten Sinne moderner Literatur.

<sup>33</sup> Klein, »Performativität im zeitgenössischen Theater« (zit. Anm. 12), S. 353.

<sup>34</sup> Elfriede Jelinek: »Zu *Ulrike Maria Stuart*«, »Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur«, 117/2007, S. 15–18, hier S. 15.

<sup>35</sup> Ebenda.

über die man schweigen müsse, nicht nur weil sie traumatisch ist und uneinholbar, sondern auch weil das Reden über Geschichte (als Handlung) in der gegenwärtigen Situation nicht von Handlung gedeckt ist, sich also Reden/Schreiben nicht in Politik/Handeln verwandelt (und – worauf hier sicherlich auch angespielt wird: Kunst nicht in Leben). Das Dilemma zwischen Sprechen und Schweigen, zwischen dramatischer Aneignung von Geschichte und künstlerischer Kapitulation in einer radikalen (Erkenntnis- und) Handlungskrise, in dem sich Jelinek (und mit ihr ein großer Teil der Moderne und Postmoderne) befindet, lässt sich wahrscheinlich nicht auflösen, sondern kann nur immer wieder selbst 'vor Augen gestellt', also evident gemacht werden, was bei Elfriede Jelinek durchgängig geschieht. Weder Geschichte noch Geschichtsdrama werden damit also als Konzepte hinfällig; sie sind aber kein Gegenstand naiver Anverwandlung von Vergangenheit mehr, sondern im metatextuellen Drama/Theater Jelineks wird die Darstellung, das Darstellungsproblem und auch das Dilemma, dass Darstellung nicht in Handlung umschlägt, selbst (auch oder vor allem) Objekt der Darstellung.

Diese Zertrümmerung des (in inhaltlicher und formaler Hinsicht) Geschichtlichen und Überlieferten ist jedoch kein alleiniges Spezifikum der Jelinek'schen Stücke, sondern gehört grundsätzlich und unmittelbar zu Struktur und Innovationsgestus in der Literatur und im Theater der Moderne(n). Da das für die Werke Heiner Müllers und Elfriede Jelineks konstatierte 'Problem' zumindest in groben Zügen seit gut hundert Jahren bekannt ist, darf es als sinnvoll, wenn nicht notwendig erscheinen, dramatische und/oder theatralische Verarbeitungen von Geschichte zumindest in einen Bezug zum 'Geschichtsdrama' zu setzen, wenn nicht sogar in eine Theorie des Geschichtsdramas zu integrieren. Statt wissenschaftlich vor dem Gegenstand zu kapitulieren, bedarf es also einer Erweiterung des Gattungsbegriffs.

Schon die frühere Geschichte der Geschichtsdramatik bietet reichlich Gelegenheit, die Gattung selbst zu hinterfragen. Seit der Frühen Neuzeit existieren sehr unterschiedliche Dramenmodelle nebeneinander, auch solche mit historischen Stoffen, so dass Kanonisierungen auch gattungstheoretischer Art zumindest teilweise aus Beliebigkeit und Willkür resultieren und forschungsgeschichtlich durch Literaturvorstellungen, geschichtsphilosophische Positionen und einen problematischen Patriotismus des 19. Jahrhunderts infiziert sind. Dramengeschichtlich, soweit dies die am Kanon orientierte Literaturgeschichte betrifft, dominiert im 19. Jahrhundert zudem das idealistische (Geschichts-)Drama – mehr noch: Es dominiert auch bis weit in das 20. Jahrhundert hinein die damalige Theoriebildung zum Geschichtsdrama – wobei in der Bilanz wahrscheinlich der *Götz-* und der *Goethe-Mythos* wesentlich stärker war als das konkrete Stück *Götz von Berlichingen*. Dieses in der germanistischen Gattungstheorie zum

Muster hochstilisierte Stück Johann Wolfgang von Goethes (dem William Shakespeares *Histories* als Vorbild dienten) folgten schließlich nur wenige einigermaßen würdige Nachfolger (wenn man von der Welle der Ritterdramen absieht).

Bereits Schillers *Wallenstein* (wenn nicht schon Goethes *Egmont*) bietet jedoch eine radikalere 'Auflösung der Form' (hier in eine handlungsarme Trilogie usw.), ebenso dann die durch eine Shakespeare-Renaissance geprägten Dramen des Vormärz (z.B. Georg Büchners *Danton's Tod*) usw. Die angebliche 'Gestalt' des Geschichtsdramas löst sich also bereits in der Zeit seiner angeblichen (!) Genese auf.

Solche Vor-Entscheidungen über bestimmte Muster und Modelle des Geschichtsdramas ziehen unweigerlich Ausgrenzungen nach sich, die literatur- und theatergeschichtlich aber vor allem in zwei anderen Feldern zu suchen sind: der Frühen Neuzeit und der (Post-)Moderne. So darf es wenig überraschen, dass in der aktuellen germanistischen Forschung aus genau diesen beiden Bereichen zwei zeitgleich und unabhängig voneinander entstandene, aber sehr ähnlich argumentierende größere Versuche stammen, einen breiteren (und damit selbstverständlich leider auch ungenaueren) Begriff des Geschichtsdramas zu etablieren.<sup>36</sup> Die wesentliche Wendung in dieser neueren Theoriebildung besteht darin, das Geschichtsdrama als semiotische Maschinerie zur Produktion von 'historischer' Bedeutung aufzufassen. Entscheidendes Kriterium für die Gattungsentscheidung stellen die Qualität und Quantität der Signale für Historizität dar, also diejenigen Signale, die beim Rezipienten den Eindruck erwecken, dass vergangene Personen und Ereignisse und deren Deutung im Zentrum des Werks stehen, ohne dass hier ein Authentizität suggerierender Abbildrealismus gefordert sein muss.<sup>37</sup> Historizitätssignale finden sich ebenso auch in Stücken, die

<sup>36</sup> Vgl. Breuer: *Theatralität und Gedächtnis* (zit. Anm. 29); Dirk Niefanger: *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit 1495–1773*. Tübingen 2005; siehe hierzu die Rezension von Arnd Beise: *Die Geschichte sind eigentlich Geschichten. Dirk Niefangers Standardwerk zum frühneuzeitlichen Geschichtsdrama*. URL: »[http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez\\_id=11230&ausgabe=200710](http://www.literaturkritik.de/public/rezension.php?rez_id=11230&ausgabe=200710)« (15. 2. 2009). – Beide Darstellungen fußen ganz entscheidend auf der Darstellung des Romanisten Karl Alfred Blüher: *Das französische Geschichtsdrama nach 1945. Zur semiotischen Bestimmung theatralischer Historizität*. »Literaturwissenschaftliches Jahrbuch i.A. der Görres-Gesellschaft«, N. F. 28 (1987), S. 167–193, vgl. besonders S. 173.

<sup>37</sup> Vgl. Breuer, *Theatralität und Gedächtnis* (zit. Anm. 29), S. 71–82; Niefanger, *Geschichtsdrama der Frühen Neuzeit* (zit. Anm. 36), S. 35–40. Niefanger unterscheidet grundsätzlich zwischen Dramen mit einem 'präritalen Moment' (als übergeordnetem Sammelbegriff) und Geschichtsdramen, die eine stärkere 'historische Authentizität' böten. – Elfriede Neubuhr (»Einleitung«). In: *Geschichtsdrama*. Hg. von ders. Darmstadt 1980, S. 1–37, hier S. 5) unterscheidet in einem Beitrag, der in der Forschung recht folgenlos blieb, zwischen einem »historischen Drama«, dessen Historizität allein aus der Verwendung von vergangenen Ereignissen als Stoff bestehe, und einem »geschichtsdeutenden Drama«; als »wahre Geschichtsdramen« würden Stücke verstanden, in denen beides geleistet wird, die also nicht

dem Collage- und Montageprinzip folgen, die dokumentarisch sind, also nicht (nur) Handlung ausstellen, sondern (auch und vor allem) historische Dokumente (oder auch nur das Surrogat historischer Dokumentiertheit, was für die Mehrheit der Dokumentardramen gelten dürfte), und damit die Medialität und Materialität von Geschichte vor Augen stellen.

Medialität und Materialität bedeuten auch, dass Geschichte nicht mehr als 'unvermittelt' erkennbare Wirklichkeit verstanden wird, sondern als Mischung von Dokumenten und Monumenten, Gedächtnisorten und Überlieferungen, (persönlicher) Erinnerung und (kollektivem) Gedächtnis, Ideen und Ideologien, Simulationen und Dissimulationen, Fakten und Fiktionen, die in neueren Geschichtsdramen als ebenso stark oder als stärker dargestellt werden denn die (tatsächlichen oder vermeintlichen) historischen Handlungen und historischen Persönlichkeiten, deren geschichtsmächtige Kraft immer stärker in Zweifel gezogen werden, v.a. aufgrund von Eigendynamiken des gesellschaftlichen und ökonomischen Systems. Geschichte besteht also nicht nur in Ereignissen und Personen, sondern auch und vor allem darin, was aus ihnen wurde, also in ihrem Weiterwirken für bestimmte (Gedächtnis-) Kollektive und in ihrer Kraft, Gedächtnisorte und Vorstellungen von Historie zu produzieren (bzw. für die Produktion solcher Gegenstände und Ideen ge- oder missbraucht zu werden).

Die konstatierte Auflösung der Formen in Jelineks Dramen lässt sich mit seinem solchen Instrumentarium beschreiben – und zwar von den noch etwas traditioneller orientierten frühen Stücken bis hin zu ihrem post-postdramatischen Theater, wie ich es hypothetisch nennen möchte. Was Elfriede Jelinek bietet, ist zwar mit einem traditionellen Begriff des Erinnerungsdramas nicht mehr zu fassen, aber mit der Kategorie des Erinnerungs-, Gedächtnis- und »Bewusstseinstheaters«, zu dem das Geschichtsdrama nicht erst in der Moderne und Postmoderne geworden ist, sondern das es zumindest *in nuce* immer schon (auch) war.

nur Vergangenheit zum Stoff haben, sondern diese auch deuten. Solche Differenzierungen wurden inzwischen in der Regel aufgegeben; vgl. Klaus Müller-Salget: »Historisches Drama«. In: *Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft. Band 2*. Hg. von Harald Fricke u.a. Berlin – New York 2000, S. 55–58.